

I.

BUBIDAN Menj! Menj! Menj! Menj!
A SZAMÁR Nem megyek kaszárnyába.
BUBIDAN Ha nem mész, fogházba kerülsz.
A SZAMÁR Hát akkor fogházba kerülök.
BUBIDAN Gondterhelten. Na mi a rosszabb: a fogház vagy a kaszárnya?
A SZAMÁR Nekem minden kaszárnya fogház.
BUBIDAN Akkor mi legyen: fogház vagy kaszárnya?
A SZAMÁR Elgondolkodva csóválja a fejét.
Fogház? Kaszárnya?
Fogház? Kaszárnya?
Fogház? Kaszárnya?
Fogház? Kaszárnya?
Fogház?
Kaszárnya?
Fogház? Kaszárnya?
Belép a hentes.
HENTES Mi van a számmárral?
BUBIDAN Fogház? Kaszárnya?
A számmár nem tud dönteni.
HENTES Akkor el vele a vágóhídra.
BUBIDAN Na látod: vágóhíd, vágóhíd, menj!

2.

Egy család vacsoránál ül. A karácsonyfán égnek a gyertyák.

FÉRJ a feleségéhez Szalámit?
FELESÉG Szalámit!
FÉRJ a gyerekhez. Te is kérsz szalámit?
GYEREK Mi az a szalámi?
FÉRJ A szalámi számárhús.
GYEREK Gyűjtsatok meg nekem még egy csillagszórót.
FÉRJ meggyűjti a csillagszórót. Szép, ugye?
FELESÉG Mint egy kis vulkán.
GYEREK Sterntaler. Sterntaler.
FÉRJ Nagyi, kérsz egy kis szalámit?
NAGYI Három aranyfogam van.
FÉRJ Nekem ezüstlemez van a térdemben.
FELESÉG Nekem platina van a koponyámban.
Belép a hentes Jézuskának öltözve.
HENTES Akkor hát megéri, hogy titeket is levágjalak.
Leleplezi magát, levágja a férjet, a feleséget, a nagyt.
Mutatja. Ezüst, arany, platina. És te, gyerek, neked mid van?
GYEREK Honvágyam, honvágyam van, honvágyam van.
HENTES Vegyél a szalámiból!
GYEREK Honvágy! Honvágy!
JÉZUS KRISZTUS kiszáll a jászolból. Apám küldött, hogy váltsam meg a világot.
HENTES Minden ember, aki nem vallja be, hogy egy kicsit fasiszta, az hazudik.
JÉZUS KRISZTUS Ki vagy?
HENTES Először iskolaudvar, kaszárnyaudvar, vágóhíd, aztán temető, én vagyok az éneklő csontkőrfűrész.
Előhozza az MPI-t az adományos zsákból, lelövi Jézus Krisztust. Emberek, most meg van váltva a világ.

Richard a maga részéről nem annyira a hatalmat áhítja, mint azt, hogy újra bevezessen vagy feltaláljon egy katonai gépezetet, a látszólagos egyensúly szétrombolását vagy az állam békéjét kockáztatva (amit Shakespeare Richard titkának, a „titkos szándék”-nak nevez). Azáltal, hogy Bene kivonja az államhatalom képviselőit, megszülethet a harcos alakja a színpadon, minden protézisével, torzulásával, kinövésével, hibájával, minden variációjával együtt. A harcost a mitológiában mindig más eredetűnek tekintették, mint az államférfit vagy a királyt: torz és görbe, mindig kívülről jön. Benénél ez a színpadon történik: a gyermekeiért aggódó, folyvást jajveszékélő harcias nők fel- és lelépésének arányában válik III. Richard szörnyszülőtté azért, hogy felvidítsa gyermekeit, és visszatartsa az anyákat. Esetleges tárgyakból épít össze magának protéziseket, melyeket egy fiókból szed elő. Kicsit olyanná alakítja magát, mint dr. Hyde, színekkel, zörejekkel és kacatokkal. Egy folytonos variációs vonal mentén formálja vagy inkább deformálja magát. Egy nagyon szép „megjegyzés a Nőről” indítja Bene darabját (nem ilyen viszonyban áll már Kleist *Pentesiliá*-jában Achilles, a harcos a Nővel, a paródiával?).

Bene darabjai rövidek; senki nem tudja nála jobban befejezni. Gyűlöli a szöveg minden konstans, örök, vagy permanens elvét: „A színdarab abban a pillanatban kezdődik és ér véget, amikor épp azt teszik”. S a darab a szereplő kialakulásával zárul. Nincs más tárgya a darabnak, mint ennek a kialakulásnak a folyamata, és nem is terjed túl ezen. A születéssel végződik, holott általában az ember élete a halállal szokott befejeződni. Ebből ne következtessünk arra, hogy a szereplőknek van „én”-jük. Éppen, hogy egyáltalán nincs. III. Richard, Mercutio a szolga, csak metamorfózisok és variációk folytonos sorozatán keresztül születnek meg. A szereplő pusztán a scenikai láncolat, a színek, a fények, a gesztusok, a szavak egészével alkot egységet. Furcsamód gyakran mondják Benéről, hogy nagy színész – bók ez, ami elutasítással, a nárcizmus szemrehányásával párosul. Bene inkább arra büszke, hogy kivált egy folyamatot, melyet ellenőrzése alatt tart; műszerész vagy sebész inkább (ő főszereplőnek mondja magát), mint színész. Egy szörnyet vagy egy gigászt hozni a világra...

Ez sem nem szerzői színház, sem nem szerzői kritika. De ha ez a színház szétválaszthatat-

lanul teremtő és kritikus, mire vonatkozik ugyan a kritika? Bene nem kritizálja Shakespeare-t. Inkább azt mondhatnánk, hogy ha egy XVI. századi angol egy meghatározott képet alkot Itáliáról, akkor egy XX. századi olasz egy olyan képet szegezhet ezzel szembe Angliáról, melyben Shakespeare fogolynak látta magát: a *Rómeó és Júlia* csodálatraméltó, gigantikus kellékei, a szörnyű poharak meg üvegek és Júlia, amint elalszik egy tortában, mindez Lewis Carrolon keresztül láttatja Shakespeare-t, Lewis Carrollt pedig az itáliai komédia fényében (már Carroll is kivonások egész sorát javasolta Shakespeare darabjaira vonatkozóan azért, hogy váratlan lehetőségeket teremtsen). Nem is egy ország vagy társadalom kritikájáról van szó. Azon töprengünk, mire vonatkoznak a kezdeti elvonások. Az adott három esetben a hatalom elemeit – azokat az elemeket, melyek a hatalmi rendszert alkotják vagy reprezentálják –, vonja el, amputálja vagy semlegesíti: Rómeó a családi hatalom, az úr a szexuális hatalom, a királyok és fejedelmek az államhatalom reprezentánsai. De a színházban a hatalom elemei biztosítják egyszerre a tárgyalt téma és a színpadi reprezentáció koherenciáját. Ez ugyanakkor annak a hatalma, amit reprezentálunk, és magának a színháznak a hatalma. Ilyen értelemben a hagyományos színész antik cinkosságot tart fenn a királyokkal és a fejedelmekkel, a színház pedig a hatalommal: ahogy Napóleon Talmával.⁴ A színház specifikus hatalma elválaszthatatlan a hatalom színházi reprezentációjától, méginkább akkor, ha ez kritikai reprezentáció.

Benének azonban más az elképzelése a kritikáról. Ha előszeretettel *amputálja* a hatalmi elemeket, nemcsak a színpadi anyagot változtatja meg, hanem a színház formáját is, mely megszűnik „reprezentáció” lenni, ugyanakkor a színész is megszűnik színész lenni. Egy másik anyagnak és egy másik színházi formának enged szabad folyást, melyek e nélkül az elvonás nélkül nem lettek volna lehetségesek. Fel lehet róni, hogy nem Bene az első, aki a nem-reprezentáció színházát hozza létre. Artaud-t, Bob Wilsont, Grotowskit, a Living Theatre-t fogják felsorolni. Mi azonban nem hiszünk a származás hasznosságában. A kapcsolódási pontok fontosabbak, mint a származás. Bene különféleképpen viszonyul azokhoz, akiket az imént idéztünk. Ahhoz a mozgalomhoz tartozik, amely alapvetően fordított a mai színházon. De csak azzal, amit ő maga talált ki és nem fordítva. És úgy tűnik, hogy kiindulási pontjának eredetisége, minden eljárása mindenekelőtt a következőből ered: a merev hatalmi elemek kivonásából, mely a színház új lehetőségét nyitja meg, egy nem-reprezentatív erő, mely soha nem lesz egyensúlyban.

2. A SZÍNHÁZ ÉS KISEBBSÉGEI

Benét nagyon érdekli a nagy és kicsi fogalma (itt és a következőkben a *francia minor és major*). Tartalommal telíti meg őket. Mi egy „kis szereplő”, mi egy „kis szerző”? Bene azonnal kijelenti, ostobaság egy dolog eleje vagy vége, eredetek vagy végpontok után kutatni. Soha nem az az érdekes, hogy valami hogyan kezdődik vagy hogyan végződik. A közép az érdekes, az, ami középen történik. Nem véletlenül a középén éri el a darab legnagyobb sebességét. Gyakran álmodnak az emberek arról, hogy a nulláról indulnak, vagy újra kezdik, azonkívül félnak a megérkezéstől, hanyatlásuk pontjától. A jövő vagy a múlt fogalmaiban gondolkodnak, ám a múlt, sőt a jövő is *történelem*. Csak a létesülés számít: a forradalmi létesülés, nem a forradalom jövője vagy múltja. „Nem fogok és nem is akarok megérkezni sehova. Nincs megérkezés. Nem érdekel, ki hova érkezik meg. A megérkezés lehet az örület is. Mit jelent ez?” Pontosan középen van a létesülés, a mozgás, a sebesség, az örvény. A közép nem az átlag, hanem a mérték meghaladása. A dolgok a közép által nőnek, ez volt Virginia Woolf elképzelése. De a közép egyáltalán nem azt jelenti, hogy az embernek a saját korában kell lennie, a saját korát kell megtestesítenie, történelminek kell lennie. Ellenkezőleg, a közép által kommunikálnak a legkülönbözőbb korok. Ez nem a történelmi, és nem is az örök, hanem a kortól független, és pontosan ez a kis szerző: jövő és múlt nélkül csak egy útja és egy közepe van, mely által a többi korról és hellyel kommunikál. Goethe kemény leckét adott Kleistnak, amikor elmagyarázta neki, hogy a nagy szerzőnek saját korát kell megtestesítenie. De Kleist javíthatatlanul kicsi volt. – Antihisztorizmus – mondja Bene – Tudja, kérem, milyen embereket kell látniuk az ő századukban, olyanokat, akiket a legnagyobbaknak tartunk, Goethe-ét például nem lehet korának Németországán kívül szemlélni; vagy ha ki is lép saját korából, csak azért teszi, hogy ily módon az örökkévalóságba lépjen. – De az igazán nagyok a kis szerzők, a kortól függetlenek. A kis szerző alkotja az igazi mesterművet. A kis szerző nem interpretálja saját korát. Az ember nem egy bizonyos korhoz tartozik, a kor függ az embertől:

Emberek és a püspök lép be.

PÜSPÖK Egyetek gyerekek, egyetek! Egyetek, egyetek, egyetek és igyátok!

EMBEREK Leöltük Isten bárányát.

Megettük Isten bárányát

Megittuk Krisztus vérét

Mindent megettünk és megittunk

A Jóistenből semmi nem maradt

És ami a szabadságunkból megmaradt

A növekvő hajnali pirkadat

Újra akarjuk festeni

De most hentesvérrel.

HENTES Az imakönyvem még mindig nedves az utolsó iszapcsatától. Mégis: A madonna mindig jó szívvel volt irántam, megcsókolom a rózsafüzért.

FIÚ A tanklancokat, akarta mondani! *Agyonveri a hentes.*

EMBEREK Nagycsütörtök, nagycsütörtök

hogymilyen sötét az éjszaka

nagycsütörtök, nagycsütörtök

amikor végre virágzik a rekettye.

FIÚ *kétségbeesve.* Nem kell új hajnali pirkadat, nem kell új hajnali pirkadat.

1. EMBER Májusi áhitat.

2. EMBER Harci bemutató.

1. EMBER Májusi áhitat.

2. EMBER Harci bemutató.

3. EMBER Tűzijáték, ott, tűzijáték!

Tűzijáték.

FIÚ És aztán az égen világító golyókból egy írás rajzolódott ki. Győztünk, azt lehetett olvasni, hogy győztünk. De ez csak éjjel lehetett. Nappal, amikor ott volt valaki, ugyazezze a felirattá hajlította meg a szírványt. Ami még a kételkedőkre is nagy benyomást tett és kezdtek elhinni: győztünk.

François Villon, Kleist vagy Laforgue. Nem lenne felettebb érdekes, kis szerzőként olvasni azokat, akiket nagynak tartanak, Shakespeare-t például, hogy újra fölfedezhessük, mivé lehetnének? Akkor bizonyos mértékig két ellentétes műveletet végeznénk: egyrészt „nagyságra emelnénk”: egy gondolkodásmódból doktrínát csinálnánk, egyféle életmódból kultúrát, egy eseményből történelmet. Így ámtjuk magunkat elismeréssel és csodálattal, de valójában normalizálódunk. Ez Bene szerint olyan, mint az apuliai parasztok esete: adhatunk nekik színházat és mozit, akár tévét is. Nem arról van szó, hogy sirassuk a régi időket, hanem hogy ellenszegüljünk annak, ahogy kezelik, a történetírásnak, az átültetésnek, amit ráaggattak azért, hogy normalizálják. Naggyá tették. Egyik operáció a másikért, sebészet a sebészet ellen, elképzelhetjük az ellenkezőjét is: a „depotenciál” (francia *minorer*) – a matematikában használatos fogalom –, azt jelenti: bevezetni egy depotenciált módszert vagy a depotenciálás módszerét, hogy felszabadítsuk a létesülés történelemmel szembeni folyamatait. Az életet a kultúrával szemben, a gondolatokat a doktrínával szemben, a jóindulatot vagy az elutasítást a dogmával szemben. Ha látjuk, mi történik Shakespeare-rel a hagyományos színházban, látjuk normalizálással való felértékelését, más megközelítést kell követelnünk, hogy újra megtalálhassuk benne az aktív minoriter erőt. A teológusok

nagyok, de bizonyos itáliai szentek kicsik, „kegyelem általi szentek”: Copertinoi Szent József, a balgák, a szent félkegyelműek, Assisi Szent Ferenc, aki a pápa előtt táncol... Véleményem szerint attól a pillanattól fogva létezik a kultúra, amikor elkezdünk felülvizsgálni egy gondolatot, és nem attól, amikor megvalósítjuk azt. Ha mi vagyunk a gondolat, eltáncolhatjuk Szent György táncát, és a kegyelem állapotába jutunk. Éppen attól leszünk bölcsek, ha kiesünk a kegyelem állapotából. Ha csupán menteni akarjuk magunkat, csak kicsik leszünk a kegyelem hiányában vagy a torzulás által. Ez magának a kegyelemnek a műve, mint Lourdes történetében: tedd, hogy újra legyen kezem, mint ez a



másik... Ám Isten mindig a beteg kezét választja. De hogy fogható fel ez a művelet? Kleist dadog és fogát csikorgatja?

„Nagy”-nak és „kicsi”-nek mondunk nyelveket is; minden korban megkülönböztetünk nagy, világ-, vagy nemzeti nyelveket, köznyelvet és kis népek nyelvét. Így az angol és az amerikai ma nagy nyelvek, az olasz pedig kis nyelv lenne. Olyan társadalmakban, ahol két vagy több nyelvet beszélnek, különbséget tesznek irodalmi és alacsonyabb rendű nyelv között. De nem érvényes ez egynyelvű társadalmakra is? Az olyan nyelveket is nevezhetnénk nagyoknak, melyeknek csekély a nemzetközi jelentősége: ezek a (standardizált) magas fokú homogén struktúrával rendelkező nyelvek lennének, melyek fonológiai, szintaktikai vagy szemantikai természete invariánsaikban, konstansaikban vagy általános fogalmaikban központosítva van. Bene kitalál egy nevetséges nyelvészetet: melyben a francia nagy nyelvnek számít, mert bár elvesztette nemzetközi jelentőségét, nagymértékben egységesített, erős fonológiai és szintaktikai állandókat mutat. Ennek a színházra vonatkozóan is megvannak a következményei: „A francia színházak a hétköznapióság múzeumai, különös és unalmas megkettőződés, mert a beszélt és írott nyelv nevében este még egyszer látjuk és halljuk azt, amit napközben már hallottunk és láttunk. A színházra vonatkoztatva: Marivaux⁵ és a párizsi pályaudvar-felügyelő között nincs egy szemernyi különbség sem, eltekintve attól, hogy az Odéonban nem lehet vonatra szállni”. Az angol más invariánsokra támaszkodik, például mindenekelőtt a szemantikai konstansokra. Mindig a konstansok és homogenitások tesznek nagygyá egy nyelvet: „Anglia egy királytörténet, Gielguld és Olivier, az egykori Klemble és Kean élő másolatai, a Volt egyszer, hol nem volt... monarchiája, ez az angol hagyomány. Röviden: akármilyen különbözőek is, a nagy nyelvek a hatalom nyelvei. Szembe lehetne állítani velük kis nyelveket, például az olaszt („a mi országunk fiatal, még nincs nyelve”). És már nem is marad más választás. A kis nyelveket *kontinuus variabilitású nyelvekként* kellene leírni, bármilyen dimenzióban: fonológiai, szintaktikai, szemantikai vagy akár stilisztikai szempontból. Egy kis nyelvnek csak minimális strukturális konstansai és homogenitásai vannak. Mégsem nyelvjárások zagyvaléka, mivel *szabályai* egy kontinuum felépítésében állnak. A kontinuum variáció valóban minden hangzó és nyelvészeti alkotórészre vonatkozik, az általános kromatika egy módján. Ebben a tekintetben színháznak vagy „színjáték”-nak mutatkozik. De éppen ezért, természetüknél fogva nehéz szembeállítani nagy és kis nyelveket egymással. Mindenekelőtt Franciaországban tiltakoznak az angol vagy az amerikai nyelv imperializmusa ellen. De ennek az imperializmusnak épp az a következménye, hogy egyetlen nyelvet sem munkálnak meg belülről kifelé olyannyira az ezt használó kisebbségek, mint az angolt vagy az amerikai. Csak nézi az ember, hogy az anglo-ír Synge⁶ mennyire megmunkálja az angolt, ráerőszakol egy egérutat vagy egy folytonos variációs vonalat: „the way...”. És kétségkívül nem azonos módon munkálják meg a kisebbségek az amerikai; gondoljunk csak a feketék angoljára vagy a gettó-angolra. Mindenesetre nincs olyan imperiális nyelv, melyet ne vájtak volna ki és ne jártak volna át ama inherens és folytonos variációs vonalak, azaz a minoriter használati módok. Tehát a kis és nagy nem annyira különböző nyelveket ír le, mint ugyanazon nyelv különféle használatát. Kafka, a németül író cseh zsidó, minoriter nyelvhasználója a németnek, ennél fogva műve jelentős nyelvi mestermű. Általánosabban: a német nyelv kisebbségi megmunkálásáról van szó az osztrák nagybirodalomban. Ebből kiindulva azt lehetne mondani, hogy vannak nyelvek, melyek jobban, és vannak, melyek kevésbé alkalmasak a minoriter használatra. A nyelvészeknek gyakran meg lehetőségen kétes elképzelésük van a vizsgált tárgyról. Azt állítják, hogy jóllehet minden nyelv heterogén keverék, de csak akkor vizsgálható tudományosan, ha egy homogén és konstans alrendszer ki vonatolunk belőle: egy dialektust, egy nyelvjárást, egy gettónyelvet, ezek után pedig ugyanazoknak a feltételeknek kell alávetnünk, mint az állandó nyelveket (Chomsky). Ennek következtében az adott nyelvet befolyásoló variációkat külsőnek vagy a rendszeren kívülállónak vagy két rendszer keverékének tekintik, melyek önállóan homogének lennének. De talán az állandóság és a homogenitás ezen feltétele már az adott nyelv bizonyos használatát is előrevetíti: a *major* használatot, mely a nyelvet hatalmi viszonyként és hatalmi indexként kezeli. Néhány nyelvész (m. e. William Labov) olyan variációs vonalakat tett szabaddá, melyek minden nyelvben megtalálhatók, a nyelv összes alkotórészére vonatkoznak, és újfajta, immanens szabályokat alkotnak. Nincs olyan homogén rendszer, melyet ne munkált volna meg egy immanens, folytonos és szabályozott variáció: így tehát minden nyelvnek van minoriter használata, további kromatikája, fekete angolja. A folytonos variabilitást nem lehet sem a kétnyelvűséggel, sem a dialektusok keveredésével magyarázni, csak a nyelv mélyén lakozó teremtmő

Emberek különféle színű zászlókkal.

MINDNYÁJAN Hogy lobog, hogy lobog.
SÁRGÁ ZÁSZLÓ Sárga zászló vagyok.
KÉK ZÁSZLÓ Kék zászló vagyok.
ZÖLD ZÁSZLÓ Piros zászló vagyok.
KÉK, SÁRGÁ, FEKETE, PIROS ZÁSZLÓ Színvak, színvak.
FEKETE ZÁSZLÓ Fekete zászló vagyok.
PIROS ZÁSZLÓ Piros zászló vagyok. És ez a szél.
SZÉL Tegnap Moszkvában jártam.

Mondom: Tegnap Moszkvában jártam!
Holnap Párizsban leszek, holnapután Madridban.
Két nap múlva, valószínűleg, de nem akarom
elkötelezni magam, újra itt leszek!
Aztán Prága, Varsó, Osló, Murmansk
és aztán bele a légészakabbi keleti zónába:
Kamcsatka,
Kamcsatka.
Aztán Tokió, New York. Pár nap múlva, de nem
akarom elkötelezni magam, megint itt leszek. Aztán
nyomás Rómába, előtte Münchenbe és a szép
Svájcba:
Eiger-Jungfrau-Mönchsmasszívum. Róma után aztán
a Szahara. Csak némi ellenállás, csak száraz
homokhullámok a földről. Valószínűleg tevének fogok
ott lovagolni.
Vagy, még nem tudom, talán egyszerűen lekanyarod-
dom: Izrael, Izrael. És aztán, akinek nem tetszik, ne
figyeljen most ide, aztán nyomás a Kelet. De teljes
erőből. Háremek!
Nem tudom, hogy visszajövök-e.
De ha kifogyok a szuszából, akkor bizonyára vissza
fogok jönni.
Igen, visszajövök. Itt a muskátlik,
igen, például a muskátlik, például a
a napfényben álló búzaszálak.
Például, ti zászlók. Igen, szeretem mindezt.
Vagy az öregasszony, aki három lekváros üveggel
elmegy az őszereshez. Igazán szeretem ezt.
Szeretem fekete-fehér kockás fejkendőjét, szeretem az
orvost, aki tüdőpanaszait gyógyítja, mert ő is piros
muskátlit nevel rendelője ablakpárkányán. Szeretem a
villamosok sárgáját, szeretem csattogásukat,
szeretem a körtéfkákat és a galagonyát, szeretem a
sárga cserebogarat, szeretem a szürke gránitot. Ha
igaz, akkor ez a föld legősibb köze. Ha nem igaz,
akkor rossz könyveket olvastam. Szeretem a rossz
könyveket és azokat tarthatom meg igazán. Már
Ausztráliában is voltam. Valószínűleg újra elmegyek
oda. Csak az óceán átugrása, a víz untat. A kerekhez
való efajta illeszkedés, mindig azt akarni, hogy hori-
zont legyen, igazodva a hajnali pirkadathoz, igazodva
a vörös napnyugtához, igazodva a...

Esik az eső.

KÉK ZÁSZLÓ Ott, ott, egy esőcsepp, ahogy a víz felcsap a
szélre. Ott van a vádaskodó, ő és már nem fog
felelkezni.

ZÖLD ZÁSZLÓ A macskakő az macskakő.

PIROS ZÁSZLÓ Mi is úgy lógunk a zászlótartón, mint a
nedves lepedők.

SÁRGÁ ZÁSZLÓ A szarvassó nem hamuzsír.

erővel, amennyiben van minoriter használata.
Bizonyos tekintetben ez a nyelv „színháza”.

3. A SZÍNHÁZ ÉS NYELVE

Nem anti-színházról van szó, nem is színház
a színházban-ról, vagy a színház tagadásáról.
Bene viszolyog az avantgarde minden formájá-
tól. Egy sokkal precízebb eljárásról van szó: a
hatalmi elemek kivonásával, kihúzásával kezd-
jük a nyelvben és a gesztusokban, a reprezentá-
cióban és a reprezentáltban. Még csak negatív
eljárásnak sem mondhatjuk, amennyiben ez
már pozitív folyamatokat feltételez és vált ki.
Tehát lerövidül és megcsönkul a történet, mert
a történet a hatalom időindexe. Megszűnik a
struktúra, mert ez a szinkron-index, invariánsok
kapcsolatainak együttese. Kivonjuk a konstans,
stabil elemeket, mert ezek a *major* használat-
hoz tartoznak. Amputáljuk a szöveget, mert a szöveg
egyszerre jelenti a nyelv uralmát a beszéd fölött,
melyet még mindig az invariancia és a homoge-
nitás táplál. Kihúzzuk a dialógust, mert a dialó-
gus hatalmi elemeket visz a beszédbe és azokat
cirkuláltatja: mindig felszólítanak, hogy beszél-
jünk kodifikált körülmények között (amelyben a
nyelvészek dialogikus univerzálékat vélnek föl-
fedezni). Stb. Stb. Ahogy Franco Quadri mond-
ja, ha a dikciót és a cselekményt is kihúzzuk: a
playback elejétől fogva kihúzás. De mi marad
még? Minden megmarad, de új fényben, új tónu-
sokkal és gesztusokkal. Egy példa: azt mon-
dani: „esküszöm”, mást jelent a bíróság előtt,
mást egy szerelmi jelenetben és megint mást, ha
egy gyerek szájából hangzik el. És ez a variáció
nemcsak a külső szituációt, a pszichés intoná-
ciót módosítja, de a jelentés, a szintaxis és a
jelenség bensejét is. Tehát végigvezethetünk
egy kijelentést minden olyan variáción, melyek
a legrövidebb idő alatt módosítják azt. A kije-
lentés akkor már csak saját variációinak össze-
ge, mellyel kikerül minden hatalmi apparátust,
mely rögzíthetné, és minden állandósítást meg-
hiúsít. Tehát meg lehet szerkeszteni az „eskü-
szöm” kontinuitását. Tegyük fel, hogy Lady An-
na azt mondja III. Richardnak: „undorodom
tőled”. Ez a kijelentés más, ha egy asszony csa-
takiáltásáról van szó, más, ha egy gyerek felki-
ált egy béka láttán, vagy egy fiatal lány kijelen-
tése esetében, mely elárulja szolgálatkész, sze-
retetteljes szánalmát... Lady Annának keresztlül
kell mennie mindezek a variációkon, harcos
nőként fellépnie, kisgyerekké visszaalakulnia,

fiatal lányként újjászületnie, mindezt egy kontinuum variációs vonal mentén, a lehető legrövidebb idő alatt. Bene szüntelenül olyan vonalakat húz, amelyeken pozíciók, regressziók és újjászületések kapcsolódnak össze. A nyelv és a beszéd folytonosan variálódik. Innen a playback rendkívül sajátos használata Benénél; a playback irányítja és szabályozza a variációk amplitudóját. Szemet szúr, hogy Bene színházában nincs dialógus, mert egyidejű vagy egymást követő, egymásra tolódó vagy átültetett hangok mozognak a variációnak ebben a tér-idő kontinuitásában, egyféle Sprechgesangot képezve. Az énekben az a fontos, hogy tartsuk a hangmagasságot, a *Sprechgesang*-ban, énekbeszédben ellenben megszakítjuk, eséssel vagy emelkedéssel kilépünk belőle. Ennek következtében nem a szöveg számít, az egyszerűen a variációk nyersanyaga lesz. Sőt, a szöveget föl kell tölteni nem-textuális és mégis immanens indikátorokkal, amelyek *nem kizárólag szcenikai természetűek* és műveleti jelekként működhetnek, és minden egyes alkalommal kifejezhetnék a variánsoknak azt a skáláját, melyet a kijelentés végigjár. Akárcsak a zenei partitúrában. Így Bene a maga részéről olyan írásmódot használ, mely sem nem irodalmi, sem nem színházi, hanem ténylegesen operációs, mely rendkívül nagy és szokatlan hatást gyakorol az olvasóra. Nézzük meg ezeket az műveleteket, melyek a *III. Richard*-ban sokkal több helyet foglalnak el, mint maga a szöveg. Bene egész színházát látni kell, de olvasni is, bár a szöveg alapján véve nem lényeges. Ez nem ellentmondás. Inkább egy partitúra olvasásához hasonlít. Bene tartózkodásának – Brecht bőbeszédűségével szemben – a következő a magyarázata: Brecht rendkívül széleskörű „kritikai beavatkozást” vázolt fel, de ez a beavatkozás a „papíron és nem a színpadon” történik. A teljes kritikai beavatkozás azonban abban áll, hogy 1. kihúzzuk a stabil elemeket, 2. mindent kontinuum variációkba ültetünk, 3. és mindent mollba (franciául *mineur*) transzponálunk (így működnek a műveletek a „legkisebb” intervallum eszményének megfelelően).

Milyennek kell elképzelnünk egy ilyen folyvást variálódó nyelvhasználatot? Különbözőképp lehetne kifejezni: legyünk kétnyelvűek, *de* egy és ugyanazon nyelven; legyünk idegenek, a saját nyelvünkön *azonban* dadogjunk, *ám* úgy, hogy ne csak a beszéd, de a nyelv maga is dadogni kezdjen. Bene hozzáfűzi: a saját fülünkbe beszéljünk, *de* a nyílt téren, a nyilvánosság előtt... Ha definiálni akarjuk Bene munkáját, meg kell próbálnunk minden ilyen képletet önmagában szemlélni, nem a függőségre figyelni, hanem a korábbi és a kortárs törekvésekhez való kapcsolódásra és a találkozási pontokra. A kétnyelvűség csupán utat mutat nekünk. Mert aki kétnyelvű, az átvált egyik nyelvről a másikra, az egyiket *majorként*, a másikat *minorként* tudja használni. Akár több nyelv vagy dialektus heterogén keverékét is lehet használni. A mi esetünkben azonban arról van szó, hogy egy és ugyanazon a nyelven legyünk kétnyelvűek. Saját nyelvünket kell alávetnünk a variációk heterogenitásának. Ezen belül ki kell alakítanunk egy minoriter használatot, és el kell törölnünk a nyelvből a hatalom vagy a többség elemeit. Mindig kiindulhatunk a külső szituációból: mint Kafka, a németül író cseh zsidó esetében vagy Beckett, a franciául és angolul költő író esetében, vagy Pasolininél, aki az olasz legkülönbözőbb dialektusait használja. De Kafka a németben, mint egy egérutat, meghúz egy kontinuum variációs vonalat, Beckett dadogásra bírja a franciát, akárcsak Jean-Luc Godard, de másképpen, ugyanígy Gherasim Luca megintcsak más módon, Bob Wilson suttogásra és mormogásra készíti az angolt (mert a suttogás nem a gyenge intenzitásból származik, éppen ellenkezőleg, a meghatározhatatlan fokú intenzitás jele). A dadogás képlete épp olyan hozzátétőleges, mint a kétnyelvűség. A dadogás általában beszédzavar, de a nyelv dadogásra bírása valami egészen más. Ehhez a nyelvet, minden belső elemével együtt – legyen az fonológiai, szintaktikai vagy szemantikai elem – a folytonos variáció működésének kell alávetni. Véleményem szerint Gherasim Luca Franciaország és minden idők egyik legnagyobb költője. Ezt bizonyára nem román származásának köszönheti, de beépíti származását, hogy a francia nyelvet belülről kényszerítse dadogásra, hogy a dadogást ne csak a beszédbe, hanem magába a nyelvbe vigye bele. Olvassuk el vagy hallgassuk csak meg „*Passionément*” című költeményét, amely hanglemezen és a *Le chant de la carpe* című kötetben (Párizs 1973) jelent meg. Még soha nem érte el senki a nyelv ilyen intenzív használatát. Gherasim Luca nyilvános felolvasása egyedülálló és elragadó színházi esemény. Tehát a saját nyelvünkön idegennek lenni... Ez nem azt jelenti, hogy úgy beszéljünk franciául, mint egy író vagy egy román, sem Beckettnél, sem Lucanál nem erről van szó, hanem a nyelvbe, ha azt tökéletesen és tisztán beszéljük, beiktassuk ezt a variációs vonalat, mely idegenné tesz *saját* nyelvünkben, vagy az idegen nyelvből egy saját nyelvet teremtsünk vagy a saját nyelvünkbe az immanens kétnyelvűséget saját idegenség gyanánt vezessük be. Újra és újra visszanyúlni Proust képletéhez: „A szép könyveket egyfajta idegen nyelven írták”. Vagy fordítva egy Kaf-

FEKETE ZÁSZLÓ Hát ez meg hogy jutott az eszedbe?

SÁRGA ZÁSZLÓ Csak úgy tudom.

ZÖLD ZÁSZLÓ A kézilabdások szemszögéből nagyon érett nemzet vagyunk.

SÁRGA ZÁSZLÓ Egykor alsószoknya voltam. A hölgy, aki viselt, egy mozdonyvezető jegyese volt. A vonat, amit a mozdony húzott, mindig késett. *Az izgatottságtól dadogni kezd.* Ezért a rózsák, amiket a mozdonyvezető hozott, mindig elhervadtak. Sohasem alakult másként. Ők ketten mégis összeházasodtak. De én nem voltam ott. A mosógépben lapultam. *Nem dadog.* Ilyen az élet. Az anyakönyvi hivatalban vannak, igent mondanak: És otthon dübörög a bádogdob. De a virágok aztán már nem hervadtak el, mert a mozdonyvezető, aki szeretett operába is járni, nem vett több virágot. A virágok vigasztalására.

MINDNYÁJAN Hogy lobog, hogy lobog!

SZÉL Én vagyok a szél.

KÉK ZÁSZLÓ Mielőtt kékre festettek, hófehér lepedő voltam. Voltak férfiak, akik bonbont hoztak, voltak férfiak, akik üres kézzel jöttek, mások hozták a fogkeféjüket is. Mégis minden alkalommal véget ért egy nap. Gyertyák és füstölőpálcák égtek.

FEKETE ZÁSZLÓ Mindig fekete voltam, mint a szurok a tetőfedő lemezen.

A zöld zászló nevet.

Mit vihogsz úgy?

ZÖLD ZÁSZLÓ Egy hangya mászik fel a zászlótartón.

FEKETE ZÁSZLÓ Ha hangya lennék, megharapnának.

KÉK ZÁSZLÓ Az ég kékje, ott, az én színem, ott az én színem, az ég kékje.

PIROS ZÁSZLÓ Csak lobogni, mindig csak lobogni. huszonhárom, huszonkettő, *gondolkodik*, huszonegy, húsz, tizenkilenc. Nekünk is harcolnunk kellene egy tanítási napért!

SÁRGA ZÁSZLÓ Aknák a Föld gyomrába. Így bányásszák a köszenet. Ha a Föld megszabadul a köszéntől, akkor a bányászok is megszabadulnak a köszéntől. És a bányászok kizsákmányolói új tartalmat fognak keresni a vízben, levegőben, a földben.

PIROS ZÁSZLÓ A kizsákmányolásból származó aknákból és lyukakban fogunk ülni. A föld szivacs, levegővel töltötték talán, és pumpával, mely a levegőt fújja.

KÉK ZÁSZLÓ Gondolod, vannak pumpák?

PIROS ZÁSZLÓ Ha még van levegő, akkor pumpa is van, ami a levegőt fújja. Így van.

Belép a fúvószenekar, indulót játszik és egy szamarat hajt maga előtt.

A SZAMÁR Eltaposnak.

PIROS ZÁSZLÓ Zuboly, Zubolykám!

SÁRGA ZÁSZLÓ Lélegzést hallani, csönd, ha minden csöndes, akkor lélegzést hallani.

KÉK ZÁSZLÓ Csönd!

ZÖLD ZÁSZLÓ Csönd!

FEKETE ZÁSZLÓ Mindig olyan fekete voltam, mint a szurok a tetőfedő lemezen.

PIROS ZÁSZLÓ Zuboly, Zubolykám!

A SZAMÁR Eltaposnak.

EGY FÚVÓSZENÉSZ Félelem a pirostól, félelem a sárgától, félelem a zöldtől.

A SZAMÁR Eltapossák. Félelem a fekete zenétől.

A zene egész hangos.

ka-töredék: *A nagy úszó* (aki egyáltalán nem tudott úszni): „Először meg kell állapítanom, hogy itt nem a hazámban vagyok, és minden törekvésem ellenére egyetlen szót sem értek abból, amit itt beszélnek.” Ezek tehát azok az önkéntes és véletlen találkozási pontok, amelyek Benét azokhoz fűzik, akiket már idéztünk, és csak oly módon van érvényességük, ahogy Bene a saját eljárásait megtervezi, hogy saját nyelvét dadogásra, suttogásra, és variációkra bírja, és azt minden elemében fokozza. Az összes nyelvi és hangzó komponens, melyekben a nyelv és a beszéd elválaszthatatlanul összefonódik, kontinuos variációnak veti tehát alá. Ez nem marad azonban hatástalan a többi, nem-nyelvi alkotóelemre nézve, mint a cselekvés, szenvedélyek, gesztusok, testtartás, kellékek stb. Mert nem lehet a nyelv és a beszéd elemeit, megannyi más belső variánsként anélkül kezelni, hogy a külső variánsokhoz való váltóhatásában ne ültetnénk egy és ugyanazon folytonosságba, egy és ugyanazon folytonossági folyamba. Egy és ugyanazon mozgásban a nyelv arra irányul, hogy kikerülje az öt strukturáló *hatalmi* rendszert és az *uralmi* rendszer cselekményét, amely szervezi. Corrado-Augias egy szép cikkben kimutatta, hogyan kapcsolódik össze Benénél a nyelv „afáziája” („suttogott, dadogott vagy darabjaira tört dikció, alig kivehető vagy teljesen szédítő hangzatok) illetve a dolgok és gesztusok akadályoztatása” (jelmezek, melyek akadályoznak a mozgásban ahelyett, hogy elősegítenék, kellékek, amelyek zavarják a mozgást, túlságosan szaggatott vagy rendkívül gyengéd gesztusok). Így például az örökké lenyelt és kiköpött alma a *Salomé*-ban, a folyton-folyvást leeső jelmezek, melyeket állandóan a helyükre kell tenni; újra és újra a használati tárgy, amely az asztalt (mely útban van ahelyett, hogy biztos felületként szolgálna) leszedi ahelyett, hogy megterítené. A tárgyakat mindig inkább le kell győzni, mint használni. Vagy az állandóan késleltetett kopuláció a *S.A.D.E.*-ban és méginkább a szolga, aki belezavarodik átváltozásai sorozatába, útjában van saját magának, mert nem *uralhatja* saját *szolga* szerepét, és a *III. Richard* elején Richard, aki örökké elveszti egyensúlyát, meginog és lecsúszik a fiókosszekrény mellől, aminek támaszkodik...

4. A SZÍNHÁZ ÉS GESZTUSAI

Azt kellene tehát mondanunk, hogy az afázia és az akadályozás valamennyi kettős elve olyan erőviszonyokat leplez le, ahol minden test útjában áll egy másiknak, és minden akarat a mások akaratát gátolja? De van itt még valami más is, több; mint az ellentétek játéka, mely figyelmünket a hatalom és az uralom rendszerére tereli. Az örökös akadályoztatás következtében ugyanis kontinuus variációba kerülnek a gesztusok és a mozdulatok, mindegyik a többihez képest és önmagában, ahogy a hangok és a lingvisztikai elemek eltolódnak a variáció közegébe. III. Richard gesztusai örökösen elerőtlenednek, nővétlanná válnak az esés vagy felemelkedés, a lecsúszás következtében: gesztusai gesztusok az örökös pozitív egyensúlytalanságban. A levetett és újra felvett ruha, mely lehull és fölemelik, olyan, mint a ruha variációja. Vagy a virágok variációja, mely Benénél olyan nagy szerephez jut. És valóban, nagyon kevés ütközés és ellentét van Bene színházában. Elképzelhetnénk olyan eljárásokat, melyek dadogást eredményeznek úgy, hogy a szavak ellentmondásba keverednek, vagy a fonémákat szembeállítjuk egymással, vagy akár úgy, hogy különböző dialektusokat ütköztetünk. De Bene nem él ezekkel az eszközökkel. *Stilusa* szépsége inkább abban áll, hogy dallamos vonalak felépítésével éri el a dadogást, és ezek a vonalak domináns ellentétek rendszerén keresztül kivezetik a nyelvet. Ugyanez érvényes a színpadi gesztusok *bájára* is. Ebből a szempontból figyelemreméltó, hogy haragos nők, sőt még a kritikusai is szemére vetették a női test ábrázolását, szexizmussal és fallokráciával vádolták. A *S.A.D.E.* tárgy-nője, a pucér fiatal lány minden metamorfózison keresztülmegy, amire a sade-i úr kényszeríti, különféle használati tárggyá változik: ám valójában keresztezi ezt a metamorfózist, soha nem veszíti el méltóságát, gesztusait egy variációs vonal mentén fűzi fel, így bújik ki az uralom és a befolyás alól, végig megőrizve báját. Dicséret annak a színésznőnek, aki eljátszotta ezt a szerepet Párizsban. Bene színháza sohasem az erő- és oppozíciós viszonyok mentén bontakozik ki, jóllehet tagadhatatlanul „kemény” és „kegyetlen” színház. Az erő- és oppozíciós viszonyok sokkal inkább önmaguk kivonását, kihúzását, semlegesítését szemléltetik. Benét nem igazán érdeklik a konfliktusok, azok egyszerűen a variáció hordozói. Bene színháza kizárólag azokból a variációs viszonyokból bontakozik ki, melyek kiiktatják az „urakat”. – A variációnál a gyorsasági viszonyok, illetve ezeknek a viszonyoknak a módosulása számít, amennyiben a változó együtttható mértékében kiváltják a gesztust és a kijelentéseket egy transzformációs vonal mentén. Bene szövege és gesztusai ebben a tekintetben zeneiek: a sebesség módosulása minden olyan formát deformál benne, mely nem engedi, hogy kétszer megismételjük ugyanazt a gesztust vagy ugyanazt a szót úgy, hogy különféle korjellemzőket ne kapnánk. Ez a folytonosság vagy váltakozás zenei képlete. Azok a „műveletek”, amelyek Bene stílusában és rendezésében működnek, éppen olyan sebességdiktátorok, amelyek már nem tartoznak a színházhoz, bár nem külsődlegesek számára. Bene valóban megtalálta azokat az eszközöket, amelyeket tökéletesen ki tud fejteni darabjai „szöveg”-ében anélkül, hogy a szöveghez tartoznának. A középkori fizikusok egy mozgó tárgy különböző pontjai közötti sebesség eloszlására vagy egy tárgy különböző pontjai közötti intenzitás eloszlására vonatkozóan *difformált* mozgásokról és tulajdonságokról beszélnek. A formának a sebesség és a sebesség variációi alá rendelése, a tárgy alárendelése az intenzitásnak vagy az affektusnak, az affektusok intenzív variációja számunkra két lényeges célt szolgál a művészetekben. Bene ahhoz a mozgalomhoz tartozik, amely a kritikát átviszi a formára és a tárgyra (a „téma és az „Én kettős értelmében). Valódi affektusok és semmi tárgy, valódi sebesség és semmi forma. De hogy ezt megismételjük: ami számít, az Bene számára a specifikus eszközöket, ezt a célt megvalósítani: a variációs kontinuitás. Ha ő a kegyelmet a kegyelem nélküliség mozgásával (a „szent félkegyelműek”, akiket szeret) azonosítja, úgy csak a difformitás minőségi formáit akarja a mozgásnak és a minőségnek alárendelni. Bene színházában benne van Nicolas Oresme⁷ egész geometriája, a sebesség és az intenzitás, az affektus geometriája.

Bene filmjeiben nem a színházat filmesíti meg. A mozi valószínűleg nem ugyanazt a variációs sebességet használja, mint a színház, és a nyelv illetve a gesztus variációjának egészen más a viszonya. Különösen a mozinak az a lehetősége, hogy közvetlenül egyféle vizuális zenét állítson elő, mint ha először a szemünk érzékelné a hangot, míg a színház nem képes megszabadítani a fület az elsőbbségtől, mivel még a cselekvéseket is először halljuk. (Már a *Notre Dame* színházi változatában is

SZÍNHÁZ

A JÓISTEN A Föld lapos! A lap forog!
EMBEREK Gyerünk rá. Gyerünk rá.

1. NŐ Gyermekehez. Ott, azok a csillagok!

1. FÉRFI Gyermekehez. Az a Hold!

2. NŐ Gyermekehez. Ott most süt a Nap!

GYEREK Nap, a Nap, a Nap.

2. FÉRFI Fák nőnek az égbe.

A JÓISTEN A Föld lapos!

A földlap forog!

EMBEREK Menjünk rá! Menjünk rá!

A zsinórpaddlásból szögesdrótkerítés.

1. NŐ a kerítés túlsó oldalán álló gyermekehez. Te ott, én itt.
te ott, én itt.

2. NŐ Gyermekehez. Szaladj, gyermekem, szaladj, a lap
forgásirányával szemben, aki nem tud menni, az ele-
sik, az leszorítják a forgó lapról a szögesdrótbba.

A JÓISTEN A Föld lapos.

A lap forog.

EMBEREK Menjünk rá. Menjünk rá.

1. NŐ Beszorulok a szögesdrótbba.

2. NŐ Beszorulok a szögesdrótbba.

1. FÉRFI Esik az eső. Beszorítják a szögesdrótbba.

2. FÉRFI Havazik. Beszorítják a szögesdrótbba.

1. GYEREK Három év múlt Húsvét óta. Beszorítják a
szögesdrótbba.

A JÓISTEN A Föld lapos.

A lap forog!

2. GYEREK Gyerünk rá. Beszorítják a szögesdrótbba.

A JÓISTEN A Föld lapos.

A lap forog!

Csönd!

Forog még a lap?

Forog még a lap?

Forog még a lap?

A SZAMÁR Ia! ia! ia!

VÉGE

fordította Joó Vera



olyan eszközöket keresett Bene, melyek által a színház túllép a szavak elsőbbségén, és eléri a cselekmény közvetlen érzékelését: „A közön-
ségnek üveg mögül kellene követnie az esemé-
nyeket, semmit sem hallana, csak ha az egyik
színész kegyeskedne kinyitni egy kis abla-
kot...””) A színházban, akár csak a moziban, az a
fontos, hogy a két variációnak nem kell párhü-
zamosan futnia. Így vagy úgy *egymásba kell ül-
tetni őket*. A gesztusok és dolgok, a nyelv és a
tónusok folytatódó variációi megszakíthatják
egymást, ellentmondhatnak egymásnak és ke-
resztezhetik egymást. Éppígy kell folytatódnia
mind a kettőnek, *egy és ugyanazt a kontinuitást
képeznie*, mely aztán filmes, színházi, zenei stb.
lesz. Bene filmjei különleges tanulmányokat
igényelnének. De hogy a színháznál maradjunk,
vizsgáljuk meg, hogy jár el Bene legújabb
darabjában, a *III. Richard*-ban, amelyben a
legmesszebbre merészkedik.

A *III. Richard* bevezető része két variációs
vonalon alapszik, melyek egymásba kapcsolód-
nak és egymásra vonatkoznak, de elkülönülnek.
Richard gesztusai állandóan csúsznak, folyam-
atosan síkot váltanak, örökké elerőtlenednek,
majd ismét feltöltődnek; a szolgálólány gesztu-
sai összekapcsolódnak az övéivel, paródia a
Buckingham Palace-ban. De a grófnő hangja is
folyton színt vált, végigjárja az anya minden va-
riációját, miközben Richard hangja lallázik, és
egy „barlanglakó hangjává” válik. Ha a két var-
iáció még hozzávetőlegesen különválnak, mint
két kontinuitás, melyek keresztezik egymást, ez
azért van, mert Richard még nem alakult ki a
színpadon. Itt, a kezdetben még sok mindent
meg kell találnia, az előtte álló kialakulás ele-
meit a fejében és a dolgokban egyaránt. Még
nem lett a félelem, a szeretet és a szánsalom tár-
gyává. Még nem döntött „politikai útját” ille-
tően, még nem hágott fel a harci gépezetre. Még
nem érte el „saját” kegyelme kegyelmen kívü-
liségét, formája difformitását... De így alakul
Richard a szemünk előtt a Lady Annával való
nagy jelenetben. Bene nem parodizálja Sha-
kespeare fenséges jelenetét, melyet gyakran
túlzással vagy valószínűtlenséggel vádoltak,
hanem a sebesség vagy a variációs fejlődés
mértékének megfelelően megsokszorozza, me-
lyek a kialakulás egyetlen kontinuitásában
(nem reprezentációs egység) egyesülnek. 1.
Richard, vagy épp az a színész, aki Richardot
játssza, kezdi „felfogni”. Kezdi megérteni saját
gondolatát és gondolatának eszközeit. Először a